

© 2007 by Deutsches Theater Berlin, Henschel Verlag und Autoren
Deutsches Theater Berlin, Intendant Bernd Wilms | 124. Spielzeit 2006/2007
Der Henschel Verlag ist ein Unternehmen der Seemann Henschel GmbH & Co. KG.

Diese Publikation entstand teilweise im Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« Berlin und wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziell gefördert.

Die Verwertung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne Zustimmung des Deutschen Theaters und der Autoren urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagfoto: Nina Hoss in *Medea*, Innenumschlag: Samuel Finzi und Wolfram Koch
in *Die Perser* © Iko Freese
Gestalterische Konzeption und Umschlaggestaltung: Sophia Paeslack
Gestaltung Innenteil: Christiane Dunkel-Koberg
Produktionsleitung: Meike Giebeler
Druck: agit-Druck Berlin
Printed in Germany

www.deutschestheater.de
www.henschel-verlag.de | www.seemann-henschel.de
ISBN 978-3-89487-579-4

BLÄTTER DES DEUTSCHEN THEATERS | NUMMER SECHS | 2007

Roland Koberg | Bernd Stegemann | Henrike Thomsen (Hg.)

ERIKA FISCHER-LICHTE / MATTHIAS DREYER (HG.)

ANTIKE TRAGÖDIE HEUTE

VORTRÄGE UND MATERIALIEN ZUM ANTIKEN-Projekt
DES DEUTSCHEN THEATERS

 DEUTSCHES THEATER BERLIN

in Kooperation mit dem Sonderforschungsbereich 644
»Transformationen der Antike«

Diese Publikation wurde gefördert von den DT-Freunden und
der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

INHALT

- 06 Vorwort von Bernd Stegemann
- 08 Erika Fischer-Lichte / Matthias Dreyer: Antike Tragödie heute
- MYTHEN UND BILDER – VON DEN ANFÄNGEN DES THEATERS
- 17 Susanne Gödde: Böcke, Satyrn, wilde Männer –
Ursprungsmythen des antiken Theaters
- 33 Oliver Taplin: Bild und Bühne –
Die visuelle Übersetzung der antiken griechischen Tragödie
- NEUE LEKTÜREN – POLITIK, RECHT, PHILOSOPHIE
- 49 Anton Bierl: Zwischen dem Selbst und dem Anderen –
Aischylos' *Perser* und das Politische in der antiken Tragödie
- 65 Michael Jaeger: Drama der Revolution –
Aischylos' *Orestie* und das Geschichtsbild der Moderne
- 83 Edith Hall: Mordfall –
Euripides' *Medea* und das Strafrecht
- 95 Bernd Stegemann: Tragödie der Kontingenz –
Fünf Anmerkungen zu einem modernen Missverständnis
- AUFFÜHRUNGEN – TRANSFORMATIONEN IN RAUM UND ZEIT
- 111 Erika Fischer-Lichte: Berliner Antikenprojekte –
150 Jahre Theatergeschichte
- 141 Platon Mavroustakos: Politische Räume –
Aufführungen der *Orestie* und die Ästhetik des Monumentalen
- 153 Matthias Dreyer: Fremde Zeit –
Aufführungen der *Perser* und die historische Distanz

MATERIALIEN – DIE ANTIKE-INSZENIERUNGEN AM DEUTSCHEN THEATER 2006/2007

- 171 Inszenierungsfotos zu *Orestie*, *Die Perser* und *Medea*
von Iko Freese
- 189 Drei Premierenkritiken von Christine Dössel (*Orestie*), Franz
Wille (*Die Perser*) und Barbara Villiger-Heilig (*Medea*)
- Dazu drei Echos: Die Begründung der Theatertreffenjury, ein
Kommentar von Peter Laudenbach und eine Dankesrede von
Nina Hoss
- 202 Zu den Autoren

ZWISCHEN DEM SELBST UND DEM ANDEREN

AI SCHYLOS' »PERSER« UND DAS POLITISCHE IN DER ANTIKEN TRAGÖDIE

— Anton Bierl

»[...] jeder Krieg ist ein Bürgerkrieg:
jeder Gefallene gleicht dem, der übrigbleibt,
und fragt ihn nach dem Grund«

Cesare Pavese: *La casa in collina* (1949), cap. XXIII¹

Es ist eine weithin bekannte Tatsache, dass die attische Tragödie in besonderer Weise mit der Stadt Athen, ihrer Politik und ihrem politischen System verbunden ist. In der Forschung hat man den evidenten Zusammenhang immer gesehen. Es bedurfte freilich der erhöhten Sensibilität für das Politische in den 1960er Jahren und danach, bis man das sozio-politische Fundament für die Interpretation der Texte wirklich fruchtbar machte, nachdem man sie lange Zeit in humanistischen Kategorien allgemein existentiell gelesen hatte.

In den letzten Jahren wurde es nahezu zur *communis opinio*, dass die damalige Gesellschaft oder gar die Demokratie, die bekanntlich vor mehr als 2500 Jahren ebenfalls in Athen und gleichzeitig mit der Tragödie entstand, den entscheidenden oder sogar nahezu den einzigen, unabdingbaren Hintergrund für das richtige Verständnis der Gattung liefert.² Neuerdings stößt jedoch dieser Deutungsansatz durchaus auf Protest und führt zu Gegendarstellungen oder zumindest einer Relativierung. Politik und Demokratie können nicht die alleinige Basis bilden, sondern Tragödie müsse umfassender und ausgewogener bewertet werden.³ Als neues Paradigma zeichnet sich am Horizont eine kultur- und theaterwissenschaftliche Lektüre ab. Diese rückt den besonderen, weniger an Aristoteles' *Poetik* ausgerichteten prädramatischen Theaterdiskurs, die Metaphorizität, Ikonizität, Ritualität und Performativität sowie die Interdependenz zwischen der Tragödie und dem darin zentralen Mythos in den Vordergrund.⁴ Auf diesen Bahnen will ich im Folgenden weitergehen.

POLIS UND TRAGÖDIE

Zunächst soll in gebotener Kürze der spezifisch zivile Kontext der griechischen Tragödie in den Blick genommen werden. Worin unterscheidet sich eine antike Tragödienaufführung von einem heutigen Theaterabend? Das bürgerliche Schauspiel wird in einem vom öffentlichen

Leben abgetrennten Kulturort gespielt, zu dem sich nur wenige Hundert Zuschauer einfinden. Sie rekrutieren sich vorrangig aus der Bildungsschicht. Das mitunter über Jahre auf dem Spielplan stehende Stück, das man meist als Lesetext vorher studieren kann, wird auf einer ausgeleuchteten Guckkastenbühne betrachtet, die zunächst vom Zuschauerraum durch einen Vorhang abgetrennt ist. Ganz anders die antiken Dramen zu Athen: Sie sind kultisch-öffentliche Ereignisse zu Ehren des Gottes Dionysos, und sie werden bei Tageslicht im Freien, im weiten Schauraum am Südhang der Akropolis gezeigt. Die Aufführungen bilden den Höhepunkt von staatlich organisierten Festen. Die Stücke werden nur für eine einzige Okkasion komponiert und gespielt. Im Dionysostheater finden sich während der Großen oder Städtischen Dionysien jährlich zum Agon circa 14 000–17 000 Zuschauer ein. Dies entspricht einem Drittel bis fast der Hälfte der Vollbürger der Stadt und einem beträchtlichen Anteil der sich damals auf circa 200 000 Einwohner belaufenden Gesamtbevölkerung ganz Attikas. Auf alle Fälle kann die Zahl repräsentativen Charakter beanspruchen und sie ist weitaus größer als die Menge von 6000, die sich zur Volksversammlung auf der Pnyx trifft. Das Publikum setzt sich vorrangig aus männlichen Bürgern, zudem aus Gastarbeitern (Metöken), Gesandten und Fremden höherer Schichten, eventuell auch aus Frauen und Sklaven zusammen. Zu einem späteren Zeitpunkt unterstützt die Stadt sogar den Besuch der Wettbewerbe durch die Bezahlung einer Lohnentschädigung von zwei Obolen für Ärmere. Unter Berücksichtigung der ebenfalls im Festival aufgeführten Dithyramben beteiligen sich Jahr für Jahr etwa 1200 Bürger als Amateure aktiv an den Chören. Daneben sind noch circa 300 weitere Personen involviert, Schauspieler, Statisten, Mitwirkende, Trainer und Regisseure.

Der höchste politische Beamte, der *archon eponymos*, der jährlich durch Los bestimmt wird, wählt bald nach seinem Amtsantritt zu Beginn des attischen Jahres im Spätsommer unter den sich bewerbenden dramatischen Bürger-Dichtern drei tragische (für jeweils eine tragische Tetralogie) und fünf komische für die Dionysien des nächsten Frühjahrs aus und »gibt« jedem einen Chor. Zur Finanzierung der einzelnen Tanzgruppen wird jeweils ein sehr reicher Bürger hohen Ansehens auf der Grundlage einer indirekten Sondersteuer (Liturgie) herangezogen. Ein solcher Chorege (*choregos*) hat für die Ausstattung, die Kostüme, den Unterhalt der über Monate freigestellten Choreuten und für die Schauspieler sowie den *chorodidaskalos*, den Chor-Einstu-

dierer, aufzukommen, dessen Funktion anfänglich meist der Dichter selbst übernimmt. Die Polis trägt ferner in einem höchst ausgeklügelten System von verteilten Verantwortlichkeiten und Losentscheidungen Sorge für die jährliche Durchführung der umrahmenden rituellen Feier sowie des dramatischen Agons und für dessen Entscheidung. Innerhalb des Festprogramms ist der erste Tag mit speziell politischen Demonstrationen gefüllt: In einer Volksversammlung nationaler Selbstdarstellung werden im Theater Ehrungen verliehen, die volljährig gewordenen Kriegswaisen erhalten eine Waffenrüstung, die zehn gewählten Strategen spenden Libationen für die Götter und die Tributzahlungen der Mitglieder des Delisch-Attischen Seebunds werden nach 454 v. Chr. in der Orchestra ausgestellt. Aus dem Gesagten wird die enge Verflechtung von Polis und Theater mehr als evident.

DAS POLITISCHE UND DAS DIONYSISCHE

Wie manifestiert sich nun also das Politische? Zunächst sticht sofort ins Auge, dass die Tragödien natürlich nicht direkt politisch im heutigen Sinn sind. Vielmehr sind die tragischen Stoffe im Mythos angesiedelt und handeln häufig von existentiellen Grundproblematiken. In der dionysischen Einbettung verkehrt die Tragödie die Welt nach oben in den Bereich von interfamiliärer Gewalt, Inzest, königlicher Hybris und Fall. Die aktuellen Verhältnisse Athens spielen vordergründig keine Rolle, sondern die Handlung ist im Anderen, in fernen Städten und in der mythischen Vergangenheit situiert. Schuld, Verstrickung, Mord und ein Übermaß an Leid werden inszeniert. Freilich kann man mutmaßen, dass mythisches Sujet und athenische Politik auf andere Weise miteinander verbunden sind. Weder will man direkt in die Tagespolitik eingreifen noch sind Figuren und Ereignisse als verschlüsselte Chiffren für bestimmte Politiker oder Entwicklungen zu verstehen.⁵ Es geht wohl eher um das Politische im umfassenden und wörtlichen Sinne als das, was den Bürger, *polites*, angeht, bewegt oder verängstigt.⁶ Christian Meier geht von der interessanten These aus, dass Athen die Tragödie von der »mentalen Infrastruktur« her »brauchte«.⁷ Die Stadt erfährt nach den Kleisthenischen Reformen und den Perserkriegen einen nie gekannten Aufschwung an Macht und Einfluss. Nach dem unerwarteten Auftritt auf die Bühne der Geschichte sieht sich Athen unversehens vor zahlreichen kaum vorstellbaren Risiken oder Optionen, die man im politischen Alltagsgeschäft der Abstimmung kaum adäquat behandeln kann. Für Meier

wird die Tragödie zu einem Ort, an dem die Polis ihre Probleme, Handlungsmöglichkeiten und Grenzen auf der anderen Ebene des Mythos in der abgeschlossenen Zeit des Rituals durchspielen kann.

Die Tragödien als »deep plays« einer durch und durch performativen Kultur vergegenwärtigen prozessuale Abläufe im Leben der Bürger. Der agonale organisierte »theatre state« spiegelt sich in dionysischer Verzerrung im Dramenwettbewerb.⁸ Die Stadt stellt sich anlässlich der umfassenden »show for Dionysos« selbst im Schaurund aus.⁹ Man setzt sich vor sich in Szene, das Volk agiert und nimmt daran schauend teil. Im Zeichen des Dionysos entsteht die für den Gott typische Konstellation des paradoxen Zusammenfallens des Selbst mit dem Anderen. Die Handlung, der *mythos* nach aristotelischer Terminologie, ist eigenartig offen, polyphon, ambivalent, immer unterschiedliche Perspektiven gleichzeitig beleuchtend, unterhöhrend und verstörend. Während man im Mythos sonst Ordnung affirmiert, wird sie hier systematisch untergraben. Auflehnung, Wahnsinn und Leidenschaft stehen im Vordergrund. Die Sinnstiftung über das zentrale Opfer wird unterminiert, indem selbst die Praktiken des Rituals systematisch pervertiert und verzerrt werden.¹⁰ Die bakchische Perspektive verunsichert, stellt alles in Frage und schafft performativ komplementäre Handlungsspielräume. Die in Dionysos bestehende Spannung zwischen zahlreichen bipolaren Oppositionen, wie zwischen stabilisierender Polisgottheit und destabilisierender Macht des Draußen, Ordnung und berauscht-rasendem Wahnsinn, Selbst und Anderem, Mann und Frau, Leben und Tod, wird von der institutionellen kultischen Rahmung auf das eigentliche Spiel übertragen.¹¹

Aus den Ausführungen wird deutlich, dass die Tragödie nie ungeboren das politische System der Demokratie stützt oder direkt spiegelt. Allein ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Gattung spricht gegen einen konstitutiven Zusammenhang, was eine demokratische Monopolisierung der Deutung verbietet. Der tragische Wettbewerb wird bekanntlich um 534 v. Chr. von Peisistratos in die Großen Dionysien integriert, die er schon vorher zum Zweck der Selbstdarstellung künstlich aus bestehenden rituellen Bestandteilen zusammenfügte. Gerade an diesem Beispiel sieht man deutlich, wie eng Politik und Religion in der Antike miteinander verwoben sind. Längst weiß man, dass die Tyrannis mit solcher Religionspolitik nicht nur unteren Schichten entgegenkommt, sondern Dionysos schon immer von der Aristokratie als Poligott verehrt wird.¹² Schon bei Peisistratos

kann man eine politische Aneignung des kultischen Dionysos-Spiels zu propagandistischen Zwecken annehmen. Von Anfang an und vor allem seit Thespis, der dem Satyrn-Dithyramboschor wohl als erster einen Einzelschaupiel als Deuter und Antworter (*hypokrites*) gegenüberstellt sowie Prolog und Redeteile einführt, ergibt sich freilich eine Spannung zwischen Repräsentation und ritueller Antiaffirmativität, die letztlich durch Dionysos überspannt wird.¹³ An diesem Punkt findet wohl endgültig die entscheidende Übertragung von rein dionysischen Stoffen auf andere Sagen statt. Die bakchische Grundhaltung der ursprünglichen Choraufführung scheint sich im Neuen bewahrt zu haben. Der charakteristische Diskurs der Gegenstimmigkeit ist demnach weniger in der Polis oder im jeweiligen politischen System als vielmehr in der Verankerung im dionysischen Ritual angelegt. Meiers politikwissenschaftlich etwas zu modern gedachte These muss meines Erachtens mit der spielbestimmenden Rahmung im Kult des Dionysos *Eleuthereus*, des »Befreiers«, ergänzt werden. Die Polis macht sich den mythischen Stoff in der spezifischen Perspektive des Theatergottes Dionysos im Laufe ihrer Geschichte nutzbar. Man braucht die Tragödie, um in einer komplementären Welt des Mythos auf der Folie des Anderen die Auflösung der Ordnung unter Herstellung einer Öffentlichkeit, die im Chor immer zum Teil das Selbst repräsentiert, experimentell durchzuspielen. Dionysos gibt als *Lysios* destruktive Energie frei, die im spontanen Miterleben für ein Gemeinschaftserlebnis genutzt wird und zum Denken anregt. Der Fall des in Hybris verstrickten, gegen die Gottheit ankämpfenden Herrschers wird rituell zum Opfer stilisiert. Das im Tod des tragischen Helden ausgelebte Pathos wird umgepolt in Kohäsion des städtischen Verbandes. Auf dem gewaltsamen Untergang des mythischen Heroen gründet sich in kognitiver und psychisch-emotionaler Hinsicht die eigene Opferbereitschaft, für die auf Isonomie beruhende Polis zu sterben. Am Beispiel der *Perser* will ich die Punkte nun verdeutlichen.

DIE PERSER

Den wohl zunächst offensichtlichsten Bezug zum Politischen besitzen die frühen, auf das Jahr 472 v. Chr. datierbaren *Perser* des Aischylos.¹⁴ Hier dient Zeitgeschichte als Stoff, nämlich die Niederlage des Perserkönigs Xerxes bei Salamis acht Jahre zuvor. Der eigene hellenische Sieg wird in die Lokalität des Verlierers gespiegelt. Die gattungskonstitutive Erfahrung des kollektiven und übermäßigen Leids ist

zentral. Tragödie kann Politik und Zeitgeschichte unmöglich aus der eigenen Perspektive im unverhüllten Selbst inszenieren, sondern die Projektion ins Fremde, ins Andere und in den Mythos ist vonnöten, da man sonst dem Pathos zu ungeschützt und direkt ausgesetzt ist, als dass Reflexion in Gang gesetzt werden könnte. Daher überträgt Aischylos die zeitnahe politisch-militärische Erfahrung konsequent auf eine tragische mythisch-religiöse Matrix, die für alle anderen mythischen Stücke üblich ist.

Bisher werden die *Perser*, was in diesem Fall naheliegt, hauptsächlich auf der Grundlage politisch-soziologischer Ansätze gedeutet:¹⁵ 1. Lange Zeit hat man das Stück als Form nationalistischer Propaganda gelesen und dabei, funktional zum Selbstpreis, den Gegensatz zwischen militärischer Disziplin der Griechen und in Luxus schwelgender Verweichlichung der Perser betont. Manche wollen in der Tragödie sogar einen Ausdruck der Schadenfreude entdecken, wieder andere lesen die *Perser* nahezu als historische Quelle mit deutlichen Zeitbezügen. 2. Insbesondere seit dem Zweiten Weltkrieg unterstreicht man die Hellenisierung oder die allgemein-menschliche Zeichnung des Gegners und deutet die *Perser* als humanistisches Manifest, in dem sich der Autor angeblich über den eigenen Nationalismus erheben zeigt und Sympathie für den Feind äußert. Sogar eine Warnung an die eigene Stadt könne enthalten sein.¹⁶ 3. Seit den 1980er Jahren wird der Text dann im Sinne des Orientalismus Edward Saïds diskursanalytisch als rhetorisch vermitteltes Konstrukt gelesen, in dem über die Chiffre des Orients das Eigene und Andere in ethnozentrischer und xenophober Perspektive ausgehandelt wird. Zum Zwecke der Selbstdefinition werde alles Fremde konzeptionell als radikales Gegenbild entworfen.¹⁷

Damit ist freilich noch nicht das ganze Funktionieren dieser Tragödie erklärt. Die Politik ist keineswegs der alleinige Schlüssel zum adäquaten Verständnis. Zentrales Kriterium ist die spezifische prä-dramatische Theaterform, die nicht Charakter und Handlung in den Vordergrund rückt, ebenso wenig auf deutlicher Fiktion, Repräsentation oder thetischer Aussageintention beruht, sondern als bildgesättigte *Performance* Ethos und Pathos vermittelt. Zudem ist die rituelle Einbindung in den Dionysoskult weit wichtiger als bisher geglaubt. Die dionysische Rahmung greift ins Spiel aus, und Rituale wie die Klage oder das Opfer, welche ebenfalls in der äußeren kultischen Verankerung vorkommen, liefern ein performatives, ikonisches und sprach-

liches Repertoire, aus dem das Psychodrama sein Potential schöpft.

Jenseits rein politischer Strategien weisen die *Perser* also eine kulturelle »Textur« auf, die sprachlich über Bilder, Metaphern und Metonymien vermittelt wird. Diese speisen sich zum Teil wiederum aus lebensweltlichen Ritualen, insbesondere aus dem Klageritual. Das Zerreißen der Gewänder des Xerxes, der durchgehende Verweis auf sein zeretztes Äußeres, ist ein Schlüsselmotiv, das die Zerstörung der Ordnung, die Dekomposition des Perserheeres, metonymisch-synekdochisch ausdrückt.¹⁸ Der kollektive Threnos und der Klagegestus (*goos*) bestimmen demnach die einfache narrative Gestaltung. Ubiquitär vorkommendes Zerreißen, Zersplittern, Zerfleischen, Zerwalken, Zerbrechen, Aufreißern, Aufspießen, Zerrauen und Zerkratzen bilden das eindringliche Vokabular des Pathos, das ebenso die Gewalt der kriegerischen Auseinandersetzung vermittelt. Man empfindet damit den dionysischen *sparagmos*, das Zerreißen des Opfers, nach, wonach die schrecklich aufgeriebene Persermacht zudem zu einem Bild des pervertierten Opfers wird. Ebenso wie man sich im Klageritual durch Zerrauen des Haares und heftige Schläge auf die Brust selbst symbolisch zerstört und erniedrigt, um in der Angleichung an den Toten das Leid erträglicher zu machen, so zerfleischen sich alle Akteure in ihren Qualen. Angst, Trauer, Verlust und unendlicher Schmerz werden mittels Wort und Geste in Szene gesetzt.¹⁹ Im bildhaft-drastischen Ausdruck, der das Tun des Trauerrituals unterstreicht, überträgt sich das Leid auf den Chor und auf das Publikum. Klage ist ein spezifisch weibliches Ritual – zu exzessive Trauer ist den Männern nicht zuträglich und für die Polis nicht tolerierbar. Die Perser werden daher nicht nur über die orientalisierende Dimension, sondern auch durch die dominante Klage systematisch über die *Gender*-Kategorie verweiblicht.²⁰ Alles gerät aus der Ordnung. Die erhoffte Reintegration des tragischen Xerxes, also das Ende des Trauerrituals, durch das Anlegen eines neuen Kleides wird angesichts seines unerträglichen Leids nicht umgesetzt. Eine gewisse Spannung des Stückes liegt unter anderem in der Enttäuschung der Erwartung, die letzte Phase des *rite de passage* könne eintreten. Der Fokus liegt auf der Präsentation des damit noch heftigeren Schmerzes in immer wiederkehrenden Wortbildern.

Weitere ikonische Leitmotive, die über das Klageritual zusammengehalten werden, sind das Joch und dessen brutaler Bruch, die gewaltsame Auflösung aller festgezurrtten Ordnung, das blutgetränkte Opfer,

das schreckliche Meer und das Nass der Tränen, das Stöhnen der Erde, das Aufbrechen der Kluft, die Sehnsucht nach den Toten und das verzweifelte Gefühl des Entblößt-Seins.²¹

Ritual wird bekanntlich am Körper, in Kleidern und Nahrung ausgespielt, um die bedrohliche Außenwelt mit rudimentärer symbolischer Handlung unter Kontrolle zu bringen.²² Im spezifischen Fall gelingt die theatrale Zurschaustellung der Trauer mit archaischer Wortgewalt, Bildermacht und Gestik, die ihre Wirkkraft aus dem zugrunde liegenden Traueritual direkt beziehen und im spiralförmigen Rückverweis das einfache Tun verstärken. Es geht also kaum um die politische Wertung und Beeinflussung des Publikums für den Sieger oder den Besiegten, sondern vielmehr um die ritualisierte, auf Körpergesten und Sprachgewalt reduzierte Inszenierung eines exemplarischen Geschehens. In der Übertragung der exzessiven Emotionalität wird zudem Weltdeutung und Erfahrungsschatz für die eigene, athenische Perspektive hineingelegt: *pathei mathos* (A. Ag. 177) – »durch Leid Lernen« ist eine wichtige aischyleische Botschaft. Der Schlüssel zum Verständnis liegt also keineswegs allein im Politischen.

Trotz deutlicher mythischer und theologischer Rezeptionslenkung durch Dareios und die anderen Figuren ist die *Performance* verwirrend, polyphon, multiperspektivisch und ambivalent. Hinter dem Klageatorium steht keine feste Autorintention. Wesentlich sinnvoller ist eine rezeptionsästhetische Sichtweise. Denn die *Perser* konzentrieren sich vielmehr auf die vielschichtige und aufwühlende Wirkung, das heißt auf die Auslösung und Übertragung des Pathos. Die ganze Bandbreite der genannten politischen Deutungspositionen von patriotischer Selbstpreisung (bei gleichzeitiger systematischer Degradierung der Orientalen) bis sympathisierender Identifikation mit dem Feind und allgemein-menschlicher Behandlung des Kriegs steht den Zuschauern offen. Nach einer eng begrenzten, politischen Aussageabsicht bei einem Dichter zu fragen, der sich vor dem ganzen Volk um den begehrten Sieg im Agon bemüht, ist wohl verfehlt. Ein Tragödiendichter kann es sich nämlich gar nicht erlauben, eine bestimmte tagespolitische Richtung einseitig zu propagieren. Vielmehr soll ein solches »offenes Kunstwerk« (Umberto Eco) beim Publikum Reflexionsräume eröffnen. Jeder im Theater kann dabei etwas anderes im Sinn haben.

Inwiefern selbstverständlich auch die nationale Selbststilisierung, die aus heutiger Perspektive als wenig »politisch korrekt« gilt, beim Primärrezipienten Gültigkeit beanspruchen kann, zeigten die Stellung-

nahme, die Aristophanes Aischylos selbst in den fast siebenzig Jahren späteren *Fröschen* in den Mund legt, und die Reaktion des Theatergottes Dionysos, welche die zentrale Bedeutung des Klagegestus unterstreicht und sogar an die Schadenfreude erinnert (Abb.):

AISCHYLOS Dann habe ich die *Perser* zur Aufführung gebracht (*didaxas*) und danach euch den Willen beigebracht (*exedidaxa*), immer die Gegner zu besiegen; eine großartige Tat habe ich ausgeschmückt.

DIONYSOS Ja, wie erfreute ich mich, als ich vom Klagegesang über den toten Dareios hörte, der Chor aber schlug geradeaus gerichtet beide Hände so zusammen und rief: »Iuauoi!« (Ar. *Frö.* 1026–1029, Übs. A. B.)

Der tragische Dichter wird hier in seiner Doppelfunktion als Lehrer (*didaskalos*) des Volkes und Chortrainer (*choro-didaskalos*) gesehen, der mit seiner Kunst das Gemeinschaftsgefühl stärken und Werte vermitteln kann. Mittels gezielter Verschleierung des Selbstpreises werden in der distanzierenden Perspektive des Anderen die *Perser* zu einem Dokument der mythischen Selbstfindung Athens. Das Stück erfindet nicht nur das barbarische Andere²³, sondern durchaus auch das Selbst und nimmt damit in gewisser Weise die Leichenrede, den *Epitaphios Logos*, vorweg.²⁴ Ausschlaggebend ist natürlich das athenische Zielpublikum, welches das Stück beurteilen soll. Erfolg wird ein Dichter wohl kaum gehabt haben, wenn er sich ausschließlich mit dem Gegner identifiziert. Die entscheidende öffentliche Aufgabe sieht der vor der Polis wetteifernde Autor in diesem Fall darin, die militärische Großtat mittels eines wiederholenden *reenactment*, das insbesondere über Symbole und Bilder funktioniert, ins kollektive Gedächtnis zu überführen.²⁵ In der ästhetischen, am Körper vollzogenen Trauerarbeit wird das erlebte Leid zum Preis eines sinnvollen Geschehens. Der grausam-schreckliche Tod des Gegners wird in der zeitlichen Distanz nun kunstvoll heroisiert, wodurch die eigenen Verluste auf der Gewalt ästhetisierenden Folie des totalen Falls des Feindes zu einem schönen Tod erhöht werden.²⁶ Angesichts der anwesenden Fremden und höheren Gesandten auswärtiger Städte im Dionysostheater entsteht gleichzeitig ein Agon mit den anderen Griechen um Prestige und Einfluss.²⁷



Längst hat man erkannt, dass das Publikum in dieser Tragödie komplizenhaft einbezogen ist, ja sogar den »Protagonisten außerhalb der Bühne« darstellt.²⁸ Hiermit kommen wir zur zentralen, die politische Interpretation mitbestimmenden Problematik in der Erforschung der *Perser*. Die Perser sind bekanntlich an die Perspektive des Selbst, das heißt der Hellenen, angenähert. An zahlreichen Stellen kommt sogar die eigene Sichtweise in der Stimme der Gegner deutlich zum Vorschein. Dies geschieht nicht nur in ganz offensichtlichen Passagen, insbesondere im Bericht der Schlacht bei Salamis vonseiten des Boten, der sich unversehens die Fokussierung der Athener aneignet,²⁹ oder wo die Perser sonst von sich in pejorativem Tone oder gar von Barbaren sprechen.³⁰ Ein solches changierendes, immer auch beim Anderen das Selbst berücksichtigendes Verfahren ist vielmehr durchgehend auf den gesamten Text verteilt. In diesem Fall hat man mit Blick auf Aristoteles und aufgrund anachronistischer Assoziationen des Aischylos mit einem naturalistischen Theater, das die Geschlossenheit von Charakter und Handlung als Norm setzt, meist von Fehlern, Unstimmigkeiten oder Fiktionsbrüchen gesprochen.³¹ Als mögliche Erklärung wird jüngst vorgebracht, Aischylos habe angesichts der deutlichen Identifikation mit den Persern durch solche verstreut vorgenommenen »manipulativen« Eingriffe und »Fiktionsbrüche« einer »Überidentifikation« des Publikums mit dem Gegner entgegenarbeiten wollen. Dies habe der Autor schon wegen der Brisanz des Themas für nötig erachtet.³² Eine solche Sicht ist meines Erachtens zu sehr auf die individuelle Autorintention fokussiert und verkennt die spezifische prädrumatische Theaterform des Aischylos. Weder gibt es hier die Norm einer durchgehenden Fiktion noch eine beständige Identifikation. Vielmehr haben wir ein Modell einer Spielweise vor uns, das zum Rezipienten im Hier und Jetzt relativ offen ist. Schlüssel ist der Chor, der lange nur als »Mitspieler« in der Fiktion oder als »Sprachrohr des Dichters« verstanden wurde.³³ Erst neuerdings wird klar, dass der Chor als das interne Bindeglied zum Publikum, als der innere »idealisierte Zuschauer« August Wilhelm Schlegels oder besser als der implizite Rezipient zum Zwecke der Herstellung einer Öffentlichkeit fungiert. Da es keine feste Fiktion gibt, greift der Chor wie ein *shifter* laufend in die Sicht des aktuellen athenischen Zuschauers über. Andauernd oszilliert die Perspektive zwischen dem Da und Dort der mythischen Handlung und dem Hier und Jetzt der Aufführung, also zwischen dem Anderen und dem Selbst.³⁴ Zentral ist das

symbolisch-ikonische Ausspielen des Leids als theatrales Ereignis, die Überführung ins kollektive Gedächtnis, gerade nicht mit eindeutigen Identifikationen, sondern mit gleitenden Perspektivenwechseln, was die Multiperspektivität bedingt. Dieses dynamische Ineinanderspielen der Sichtweisen löst die erwünschte Reflexion aus, die das epochale militärische Erlebnis fast zum Bürgerkrieg macht. Aus der Distanz werden die Toten beider Seiten zu Heroen stilisiert. Das prädrumatische Theatermodell des Changierens lässt sich auch auf die anderen Figuren und Instanzen übertragen.³⁵ Das Publikum ist, wie gesagt, gerade über den Chor ins Spiel einbezogen. Xerxes ist in der Handlung der geschlagene König der Perser, aber im Hier und Jetzt zugleich der athenische Schauspieler hinter der Maske, der die Trauergeste für das Publikum nachempfindet. Im Jahre der Aufführung gerät er zugleich in gefährliche Nähe zu Themistokles, dem Helden von Salamis. Noch deutlicher wird die gleitende Identität bei seinem Vater Dareios, bei dem konsequent die militärische Hybris hinsichtlich des Marathonzuges verdeckt ist, so dass er im zentralen Teil nach fast solonischer theologischer Ideologie das Geschehen mythisch deuten kann. Auch der Bote vertritt hinter seiner Rolle die athenische Sicht. Und Atossa steht als weibliche Vermittlerin ebenfalls in einer wechselnden Position, die vor allem als Schaltstelle des Ablaufs der nur assoziativ verbundenen Szenen fungiert.³⁶ Schließlich sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Leben und Tod, weiblich und männlich sowie die Orchestra und Susa miteinander vermengt.

Im Folgenden will ich an einem die zentrale Thematik der Auflösung betonenden Textbeispiel zeigen, wie Bilder, symbolische Assoziationen und theatrale Szenen die multiperspektivische *Performance* bestimmen. In der dritten Antistrophe des zentralen Stasimon beklagt der Chor der Alten die Situation der Persermacht wie folgt:

»Und nicht mehr ist die Zunge den Sterblichen
in Wachen; denn gelöst ist (*lelytai*)
das Volk, Freies (*eleuthera*) zu schwatzen,
Da gelöst wurde (*elythe*) das Joch der Kraft (*zygon alkas*).
Blutgetränkt wurde (*haimachtheisa*) im Ackerland
Aias' rings umspülte
Insel und hält (*echei*) die Macht der Perser.« (591–597, Übs. A. B.)

Die Lösung, die totale dionysische *lysis* des Perserregimes bedeutet die Freiheit des Worts, das heißt die Werte der *parrhesia* und *isegoria*,

die im Besonderen die isonomische Verfassung der Athener auszeichnen. Wieder sind das Andere und das Selbst ineinandergespielt. Die Zerstörung des Jochs geht mit der Freiheit des Vaterlands einher, für welche die Griechen in ihrem Kampfaufbruch streiten (402–405). Sie sind im Gegensatz zu den Persern »keines Mannes Sklaven und nicht untertan« (242). Wasser und das Meer lassen die gewaltsame Verbindung der Kontinente bersten. Das Aufbrechen der Kluft, der natürlichen, unüberbrückbaren Distanz zwischen den Kontinenten Asien und Europa, die mit dem Joch künstlich verbunden wurden, wird überall nachempfunden. Der sich auftuende Riss wird zugleich im Sprechakt der Klage in Worte gefasst. Die heftig-exzessiven immer mehr anschwellenden Klagelaute, an die sich noch Dionysos in den *Fröschen* erinnert, das *iauoī* (Frö. 1029), das *popoi, totōi, pheu, heh, otototōi*, zerreißen insbesondere in der Klimax der antiphonischen Darbietung der Exodos den Sprechfluss. Umgekehrt wird das Trauergeschrei gestisch durch das Zerfetzen der Gewänder verstärkt. Sympathetisch wird das Stöhnen, der die Abwesenheit ausdrückende Missklang, auf die asiatische Erde übertragen (61–64, 548–549, 922). Der klaffende Abgrund, in den Tausende stürzen, wird zugleich mit dem Mangel, vor allem mit der Sehnsucht der Frauen und Männer nach den gefallenen Kriegerinnen verwoben.³⁷ Die Lücke der Abwesenheit, der grässliche Graben, der die Lebenden von den geliebten Toten trennt, wird metaphorisch in Klage überführt, von der sie wiederum die drastischen Bilder erhält. Der gähnende Zwischenraum des trennenden, tosenden Meeres wird im threnodischen Sprechen wiederhergestellt. Gleichzeitig fließt in der Klage heftig die Träne; sie macht alles nass (134, 539–540, 940, 947, 1038, 1064–1065) und erzeugt poetisch die Weite des Wassers.

Zudem wird an der zitierten Stelle die Thematik des Opfers eingeführt. Salamis, die wogenumtoste Insel des Aias, welcher selbst für den durch Ehre bedingten Tod steht und sich bekanntlich ins Schwert stürzt, ist, soweit es sich im Inneren um Ackerboden (*aroura* 595) handelt, vom Blut der Blüte der Jugend getränkt. Es bewässert den Erdboden und gibt den griechischen Bewohnern Fruchtbarkeit und Segen. Ähnliche Zusammenhänge umschreibt Dareios in seiner Prophetie hinsichtlich Plataiai (806). Schließlich resümiert er zum schrecklichen Fall der Persertruppen, der als gerechter Lohn dafür betrachtet wird, dass sie sich zuvor auf Hellas' Boden durch Tempelbrand und Plünderung an den Göttern vergingen (807–815): »Denn so groß wird sein

der Opferkuchen, schlachtblutgetränkt (*pelanos haimatosphages*), / Auf der Erde von Plataiai durch die dorische Lanze.« (816–817) In Reziprozität gibt die Erde zurück, was sie als Opfer, natürlich auch von den Griechen selbst, erhielt.

Die wirksame theatrale Szene der Rückkehr des Dareios von den Toten³⁸ wirft zuletzt ein Licht auf das Ende, in dem Xerxes meines Erachtens selbst symbolisch in den Tod schreitet. Der Chor ruft die Erde, Hermes und Aidoneus, um Dareios aus dem Reich der Unterirdischen zu senden (*[ana]pompos* 626, 650, *pempein* 644). Die Kluft zum Hades wird durch »seelenführende Klagen« (*psychagogois* [...] *goois* 687) offengehalten. Die *gooi* sind die Klagelieder, mit denen man den Toten symbolisch in die Unterwelt geleitet. Zudem können oft mit Persien verbundene Spezialisten, *magoi* oder *goetes*, die Seelen der Toten mit solchen Gesängen (*gooi* 687, 697, 705) wieder auf die Erde zurückbringen. Die Jungmannschaft (670) sank in den Hades-schlund – Xerxes stopfte sie hinein – (534–536, 922–927), weshalb man so viel klagt. Dareios kommt aufgrund der beschwörenden Klage des Chors empor. Sein Erscheinen wird wie in einer Epiphanie ausgespielt. Nach seiner unerwarteten Deutung im Muster griechischer Theo-Ideologie steigt Dareios wieder hinab. In der antiphonischen Klage (bes. *goos* 947, 1050) mit Xerxes bleibt der Weg zum Hades weiter gangbar. Der geschlagene König bejammert im Wechselgesang mit dem Chor den Verlust seiner persischen Gefolgschaft (955–1007), er ist davon »entblößt« (*gymnos* [...] *propompon* 1036). In bitterer Ironie schließt der Chor mit den beiden Leitbegriffen, *pempein* und *goos*, herausstellenden Worten ab: »Ich will dich geleiten mit misstönenden Trauerklagen« (*pempso toi se dysthroois goois* 1078). Zuletzt scheint somit Xerxes, obwohl er eigentlich auf der Bühne in den Palast abgeht und damit das Gebot des Geleits ins Haus von Seiten Atossas (530) befolgt wird, in der exzessiven Trauer in den Hades einzugehen – ein Zurück in die Normalität ist nicht mehr möglich.³⁹

Abschließend sei nochmals festgestellt: Aischylos zielt auf keinen Fall darauf, Zeitgeschichte oder Tagespolitik direkt zu repräsentieren, noch viel weniger, darin feste Positionen zu ergreifen. In einer prä-dramatischen *Performance* wird das Ereignis des acht Jahre zurückliegenden David-gegen-Goliath-Sieges anhand von Bildern und Symbolen, die allesamt im Klageritual, Tod und Opfer gründen, ins kollektive Gedächtnis überführt. Das Geschehen wird im Rahmen des Diony-

sosfestes in seiner ganzen Gewalt und auflösenden Energie ästhetisierend, performativ und pathetisch in vielen Stimmen und Perspektivierungen in der charakteristischen dynamischen Oszillation zwischen dem Anderen und dem Selbst durchgespielt.

- 1 — Übersetzung Anton Bierl.
- 2 — Vgl. u. a. Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988; John J. Winkler und Froma I. Zeitlin (Hrsg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990; Christopher Pelling (Hrsg.): *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997; Paul Cartledge: »Deep Plays«: *Theatre as Process in Greek Civic Life*. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, hrsg. von P. E. Easterling, Cambridge 1997, S. 3–35; Paula Debnar: *Fifth-Century Athenian History and Tragedy*. In: *A Companion to Greek Tragedy*, hrsg. von Justina Gregory, Malden 2005, S. 3–22.
- 3 — Vgl. u. a. P. J. Rhodes: *Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis*. In: *Journal of Hellenic Studies* 123 (2003), S. 104–119; Deborah Boedeker/Kurt Raaflaub: *Tragedy and City*. In: *A Companion to Tragedy*, hrsg. von Rebecca Bushnell, Malden 2005, S. 109–127. Zur Darstellung hier: 111.

- 4 — Vgl. Anton Bierl: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München/Leipzig 2001.
- 5 — So z. B. Anthony J. Podlecki: *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor 1966.
- 6 — Vgl. Anton F. H. Bierl: *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und »metatheatralische« Aspekte im Text*, Tübingen 1991, S. 22 mit der Literatur in Anm. 61.
- 7 — Meier (1988) [Anm. 2], bes. S. 7–13, 226–239, Zitate hier: u. a. 9, 10, 239, 242 und 7, 235, 239.
- 8 — Vgl. Cartledge (1997) [Anm. 2] mit den Zitaten aus Clifford Geertz.
- 9 — Vgl. P. E. Easterling: *A Show for Dionysos*. In: *Easterling* 1997, S. 36–53. Zu Dionysos in der Tragödie vgl. Bierl (1991) [Anm. 6], zum Politischen bes. S. 45–110.
- 10 — Vgl. u. a. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- 11 — Vgl. Bierl (1991) [Anm. 6], S. 13–20.
- 12 — Vgl. Bierl (1991) [Anm. 6], S. 49–53.
- 13 — Vgl. Simon Goldhill: *The Great Dionysia and Civic Ideology*. In: *Journal of Hellenic Studies* 107 (1987), S. 58–76.
- 14 — Die wichtigsten neuen Kommentare sind von H. D. Broadhead: *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960 und Edith Hall: *Aeschylus. Persians*, Warminster 1996. Nach ihr Text und Verszählung. Zum Politischen vgl. bes. Meier (1988) [Anm. 2], S. 76–93; Hall (1996), S. 11–13; Christopher Pelling: *Aeschylus' Persae and History*. In: Pelling (1997) [Anm. 2], S. 1–19, hier: 9–19; Boedeker/Raaflaub (2005) [Anm. 3], S. 124; Debnar (2005) [Anm. 2], S. 7–9.
- 15 — Zum Überblick über die Deutungen mit ausführlichen Literaturbelegen vgl. Susanne Gödde: *Zu einer Poetik des Rituals in Aischylos' Persern*. In: *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, hrsg. von Susanne Gödde und Theodor Heinze, Darmstadt 2000, S. 31–47, hier: 31–37.
- 16 — Zur Warnung vgl. Meier (1988) [Anm. 2], S. 92–93.
- 17 — Edward W. Said: *Orientalism*, New York 1978, zu den Persern hier: 21, 56–57 und bes. Edith Hall: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy*, Oxford 1989, S. 56–100.
- 18 — Vgl. dazu Gödde (2000) [Anm. 15], S. 37–47, zum Ansatz und dem Zitat hier: 37.
- 19 — Vgl. Bernadette Schnyder: *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen 1995.
- 20 — Vgl. Casey Dué: *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin 2006, S. 57–90.
- 21 — Zur aischyleischen Poetik des »patterned imagery« vgl. John Herington: *Aeschylus*, New Haven/London 1986, S. 71–72.
- 22 — Vgl. Margaret Alexiou: *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca/London 2002, S. 317–348; zu Metaphern in Lebensritualen S. 349–410.
- 23 — Vgl. Hall (1989) [Anm. 17].
- 24 — Vgl. Nicole Loraux: *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la »cité classique«*.

- que», Paris 1981; engl. Übers.: *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*, Cambridge, Mass./London 1986.
- 25 — Dareios nennt den Sieg der Hellenen ein *ergon* [...] *aeimneston* (759–760); vgl. auch 824, 990.
- 26 — Vgl. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hrsg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin/New York 2006; zur Distanzierung vgl. Bernd Seidensticker: *Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie*. In: ebd., S. 91–122.
- 27 — Auch Thomas Harrison: *The Emptiness of Asia. Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*, London 2000 interpretiert das Stück wieder als Ausdruck athenischer Überlegenheit gegenüber Persien.
- 28 — Vgl. Guido Avezzù: *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003, S. 64, 66.
- 29 — Vgl. bes. 386ff., vor allem auch durch die Verwendung der direkten Rede im Kampfaufwurf: »Söhne der Griechen, auf! / Befreit das Vaterland! Befreit / Kinder, Frauen, der väterlichen Götter Sitze, / Und die Gräber der Vorfahren; jetzt um alles geht der Kampf!« (402–405).
- 30 — Chor: 635, 798, 844; Atossa: 187, 434, 475; Bote: 255, 337, 391, 423.
- 31 — Vgl. Roger D. Dawe: *Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* n.s. 9 (189) (1963), S. 21–62; Barbara Court: *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart/Leipzig 1994, S. 19–81; Katharina Wesselmann: *Das Barbarenbild in Aischylos' Persern und Herodots Historien: Fiktion und Fiktionsdurchbrechung*, unveröff. Lizentiatsarbeit Basel 2003, bes. S. 73–86.
- 32 — Vgl. Wesselmann (2003) [Anm. 31], S. 67–72, 83–86, 141, 163–164.
- 33 — Belege bei Bierl (2001) [Anm. 4], S. 19.
- 34 — Vgl. Bierl (2001) [Anm. 4], bes. S. 11–86.
- 35 — Vgl. Lehmann (1991) [Anm. 10]; Bierl (2001) [Anm. 4], S. 300–304.
- 36 — Zu Atossa vgl. nun Laura McClure: *Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus' Persae*. In: *Transactions of the American Philological Association* 136 (2006), S. 71–97.
- 37 — Vgl. *pothos* (541–545), *lynx*, die magische Sehnsucht (988); auch die Choreuten empfinden Sehnsucht (992); ebenso die Erde (61–62).
- 38 — Vgl. Abb. S. 57. Die berühmte, auf 490 v. Chr. datierbare rotfigurige Darstellung aus Basel zeigt drei hintereinander formierte Zweierreihen von tragischen Choreuten. Die tanzenden Epheben sind geradeaus auf einen Altar oder ein niedriges Grabmal ausgerichtet, auf dem eine kleine bärtige Figur kauert. Mit der klagenden Geste der zusammenschlagenden, nach oben gestreckten Arme und dem angedeuteten Gesang (vgl. dazu auch Ar. *Frö.* 1028–1029) spielen sie, vielleicht aus den *Psychagogoi*, eine ähnliche Szene wie in den *Persern*, in der ein toter Held magisch auf die Erde zurückgerufen wird.
- 39 — Zu *pempo* vgl. Hall (1996) [Anm. 14], S. 178 ad 1078: »quasi-funeral procession« mit Verweis auf S. 175 ad 1036 (*propompoi*): »funeral overtones«.

DRAMA DER REVOLUTION

AISCHYLOS' »ORESTIE« UND DAS GESCHICHTSBILD DER MODERNE

— Michael Jaeger

Wenn gegen Ende des zweiten Teils der *Orestie* der Chor Orest dazu auffordert, als neuer Perseus der im Palast von Argos herrschenden Gorgo, seiner Mutter Klytaimestra, den Kopf abzuschlagen, dann gewinnt der die gesamte Tragödie bestimmende Urkonflikt zwischen der Partei der Frau und der Partei des Manns seinen drastischsten Ausdruck. »Fasse dir das Herz des Perseus«, so ruft der Chor Orest zu, »erweise den Deinen [...] den Liebesdienst. / Gib der Gorgo im Haus, / den schmerzlichen Lohn, / wirke das blutige Verderben [...]«.¹

I.
Bereits in den ersten Bildern der Gesamttragödie klingt eine fundamentale Kränkung des Mannes durch die Frau an, vor allem in den Versen des Chors ist sie zu vernehmen. Der Chor, das sind die älteren Männer in Argos, zu Klytaimestra: »Was gibt es? / Was tust du? / Hast du etwas erfahren? / [...] Warum opferst du? / Welche Nachricht läßt dich Opfer begehen? [...] / Sprich mit uns [...]« (17f.). Die Männer sind nicht eingeweiht ins Allerheiligste, ins Opfergeschehen. Sie sind vor allem ausgeschlossen von den mit dem Opfergeschehen verknüpften Nachrichten, und Nachrichten sichern im politischen Leben damals wie heute den Zugang zur Macht.

Neben der politischen Bedeutungslosigkeit ist es die Erinnerung an das prekäre Opfer Iphigenies, die die ängstlich-depressive Gemütslage des Chors bestimmt, ein »gesetzloses, ruchloses« Opfer, das, wie der Chor den Priester Kalchas zitiert, »Streit erzeugt / und Haß auf den Mann« (21).

Beim Opfer Iphigenies sehen wir, im Bericht des Chores, Agamemnon in der typischen tragischen Situation, hin- und hergerissen zwischen den widerstreitenden Zwecken, der Liebe zur eigenen Tochter und der Staatsräson. Neue Kraft gewinnt die Hand des Heerführers Agamemnon, stellvertretend für das ganze griechische Heer, nur dann, wenn sie eintaucht »in das strömende Opferblut« (24) seiner Tochter. Je kostbarer die am Altar dargebrachte Gabe, umso wirkungsvoller ist das Opfer. Menschenblut, Verwandtenblut muss fließen, eine wirkungsvollere Opfergabe gibt es nicht, so die Logik des Rituals, die Iphigenies Schicksal besiegelt.